



Abb. 1. Hl. Elisabeth von Tilman Riemenschneider.
Lindenholz. Um 1505. Fassung Ende des 16. Jahrhunderts, 1,08 m hoch.

Die Neuerwerbung einer Heiligen Elisabeth von Tilman Riemenschneider.

Von Theodor Hampe.

Wenn Carl Adelman seine kenntnisreiche und methodisch gut aufgebaute Abhandlung über Riemenschneider, wohl das Beste, was über das Gesamtwerk des großen unterfränkischen Bildschnitzers bisher geschrieben worden ist, mit den Worten schloß, daß die Höhepunkte in der Entwicklung der deutschen Kunst des ausgehenden Mittelalters bezeichnet würden durch die Namen Dürer und Riemenschneider¹⁾, so wird man ihm darin heute, zumal nach der Wiederentdeckung oder richtiger Ergründung des Mathias Grünewald, zwar nicht mehr durchaus beipflichten können. Aber einen hohen Rang wird die Kunst des Würzburger Meisters im Kreise der großen Zeitgenossen und ihrer Leistungen immer behaupten, eine überragende Stellung, die sich in der Gegenwart u. a. darin ausdrückt, daß Werke seiner Hand auch im Auslande, wo man im allgemeinen den Offenbarungen deutscher Kunst nur wenig Verständnis entgegenbringt, Wertschätzung genießen.

Um so auffälliger ist es, daß wir über die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit Riemenschneiders und über seinen Werkstattbetrieb trotz der Fülle von Literatur, die über ihn existiert, noch immer recht mangelhaft unterrichtet sind. Die urkundlichen Quellen, obgleich über sein Leben verhältnismäßig reich fließend, versagen doch für dergleichen Fragen, und die ungemein große Zahl der uns erhaltenen, offenbar in des Meisters näheren oder weiteren Kreis gehörenden Denkmäler, die zumeist undatiert und dann nicht ohne weiteres genau datierbar sind, hat den Überblick und die Forschung sehr erschwert. Dabei treten noch fortgesetzt aus Privatbesitz oder entlegeneren Kirchen und Klöstern weitere Werke mit dem Anspruch, als Riemenschneidersche Arbeiten zu gelten, hervor, ohne daß eine Nachprüfung überall leicht möglich wäre; wir wissen ferner von manchen, in nächster Beziehung zu Riemenschneider stehenden, aber verschollenen oder zu Grunde gegangenen Stücken — noch 1921 hat wieder Johannes Bergdolt in seiner Lizenziatenarbeit aus Windsheimer Kirchenrechnungen der Jahre 1494 bis 1500 auf einige solcher Werke hingewiesen²⁾ —; und zu allem Überfluß ist, den Weg der Forschung überwuchernd und unkenntlich machend, vielfach auch Hypothesenkram üppig genug aufgeschossen.

Wie die Dinge liegen, wird man sich in der Beurteilung neu auftauchender Erscheinungen mit Adelman und Knapp³⁾ durchaus an die sicher bezeugten Werke Riemenschneiders und die aus ihnen abgeleiteten Kriterien seiner Kunst zu halten haben, wobei freilich Eigenhändigkeit sich nicht immer klar von Werkstattbeteiligung scheiden läßt⁴⁾. Zudem sind auch die genannten beiden Forscher, deren Arbeiten fast zehn Jahre auseinanderliegen, in der Feststellung des Wesentlichen von Riemenschneiders Art nicht völlig einig. Adelman sucht eine Entwicklung aufzuzeigen, die von heiterer Lebensfülle zu mehr asketischer Auffassung, von der Betonung des Körperlichen zu Verinnerlichung, seelischer Verfeinerung, völlig geistiger Schönheit führt, während Knapp, der sehr viel moderner Sehende, das ganze Schwergewicht auf die räumliche Wirkung und die „malerische Verarbeitung von Linien und Lichtwellen“ legt und es ausführlich begründet, daß der Künstler von vornherein „nicht als Plastiker der kubischen Form, sondern als Meister der empfindsamen Linie und des feinen Lichtes“ aufzufassen sei. So kommen die beiden Forscher z. B. in puncto des Hauptwerks der Frühzeit Riemenschneiders, der

Sandsteinfiguren Adams und Evas, fast zu einem entgegengesetzten Ergebnis, insofern Adelman in Konzeption und Ausführung der anmutvollen Eva die feinste Ausprägung der Kunst des jungen Meisters erkennt, in der Figur „das schönste derartige Werk des 15. Jahrhunderts“ sieht, wohingegen der Adam von jeher als die minder gelungene der beiden Figuren gegolten habe, während nach Knapp „besonders bei der Gestalt des Adam gewissermaßen die Seele des Meisters offen vor uns liegt“, der Künstler sich hier von einem wohldurchdachten, nicht mehr gotischen, sondern quattrocentistischen Realismus zeige, der an Botlicelli gemahne, Eva jedoch „nicht annähernd gleichwertig mit dem Akt des Adam“ sei, „nicht als der ungetrübte Reflex des originellen künstlerischen Empfindens Riemenschneiders bezeichnet werden“ könne. Ohne Zweifel ist auch jegliche Ästhetik, soweit sie nicht historisch zu verfahren sucht, von subjektivem Empfinden beeinflußt und den jeweiligen Zeitströmungen unterworfen.

Knapp unternimmt es dann übrigens, auf Grund seiner Anschauung und an Hand der in Würzburg noch vorhandenen Werke dem Stilwandel in der Kunst des Meisters wenigstens bis in die zweite Hälfte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts genauer nachzugehen, einzelne Stilphasen schärfer zu umgrenzen. Wie in den Frühwerken Riemenschneider durch die „Empfindsamkeit seiner Linienführung“ Botlicelli wesensverwandt erscheine, die „raffiniert-stoffliche Oberflächenbehandlung“ und die flache Reliefwirkung seine besten Arbeiten förmlich als „Meisterwerke der kalten Nadel, des allerfeinsten Grabstichels“ und ihn selbst als den „glänzendsten Schüler Schongauers“ empfinden ließen, so sei, erkennt Knapp wohl richtig, eine zweite Epoche seines Schaffens, etwa seit 1495, durch eine schärfere Kontrastierung des noch immer fein und, fügen wir hinzu, subtil, um nicht zu sagen etwas kleinlich gezeichneten Faltenwurfs zu der zarten Modellierung des Fleisches charakterisiert, wobei dann, seit etwa 1500, „an Stelle der vielfältigen, kleinen, knitterigen Falten eines scharfbrüchigen Stoffes die weichen Falten eines mehr wolligen Stoffes treten“. Eine dritte, um 1505/06 beginnende Epoche ist nach Knapp gekennzeichnet durch den sich um diese Zeit anbahnenden Stilwandel zu einer bewußten Vereinfachung, einem „Nachlassen der optisch-realistischen Oberflächenbehandlung zugunsten einer mehr rhythmischen Ordnung der Falten“ und durch „Übergang von der mehr realistischen Auffassung zu einer stärker dekorativ gestaltenden Weise“. Die Weiterentwicklung dieser Kunst und ob etwa der Meister in seiner Spätzeit infolge gesteigerten Werkstattbetriebes einer Verflachung oder doch dem Schema mehr und mehr verfallen ist, muß den Feststellungen durch weitere eindringliche Forschung überlassen bleiben.

Wenn wir nun auch Knapp nicht in allen Punkten zu folgen vermögen und als Gegengewicht zu seiner etwas esoterischen Auslegung wohl auch den Ausbau der weniger gedankenblassen, grobdrähtigeren Methode Adelmans etwa im Sinne des alten Lermolieff für das Gesamtwerk Riemenschneiders wünschen möchten, so wird man doch gut tun, sich bei der Eingliederung neu auffauchender Denkmäler dieses Kreises in erster Linie der feinsinnigen Deduktionen des Würzburger Gelehrten zu erinnern.

Und so werden wir denn auch wesentlich den Knappschen Maßstab anzulegen suchen, wenn wir zu einer ungefähren Datierung der lindenholzgeschnitzten Figur der heiligen Elisabeth gelangen wollen, die Anfang September des Jahres 1922 aus Privatbesitz in Heuchelheim bei Schlüsselfeld in Oberfranken für die Sammlungen des Germanischen Museums erworben wurde und auf Seite 3 (Abb. 1) wiedergegeben ist⁵⁾. Über die Herkunft der Skulptur ließ sich leider Sicheres nicht ermitteln. Den Angaben des Vorbesizers zufolge hatte sie sich bereits seit Jahrzehnten in der Familie

seiner Frau befunden und war einst durch Erbschaft von Würzburg her in dieselbe gelangt.

Wenn auch eine dicke und entstellende Ölfarbenschicht den Eindruck der Heiligenfigur, der noch dazu die linke Hand fehlt und die auch sonst im Laufe der Jahrhunderte manche Einbuße erlitten hat, stark beeinträchtigte, so ließ sich doch schon auf den ersten Blick erkennen, daß sie dem Riemenschneider-Kreise angehöre und wahrscheinlich in die unmittelbare Nähe des Meisters selbst zu setzen sein werde. Nach Entfernung jener rohen Übermalung des 19. Jahrhunderts, unter der eine diskretere Farbengebung etwa vom Ende des 16. Jahrhunderts zutage trat, befestigte sich dieses Urteil angesichts der vielen Feinheiten, die nun an der wenigstens „schön unrestaurierten“ Figur zum Vorschein kamen, mehr und mehr, und so wird die neu erworbene heilige Elisabeth wohl unter allen unterfränkischen Schnitzwerken der ausgehenden Gotik, die das Museum bisher vereinigt, den Vorrang beanspruchen dürfen.

In reizvoll geschwungener Haltung noch durchaus gotischen Stilempfindens steht die Heilige fest auf dem nicht sichtbaren rechten Fuße ruhend da, während das leicht, doch mit deutlicher Markierung des Knies bewegte linke Bein unter dem bis zur Hüfte eng anschließenden, unten mit einem reizvollen Spiel weich gebrochener Falten endigenden Gewande den beschuhten Fuß sichtbar werden läßt. Das Kleid selbst ist um Hals und Brust weit ausgeschnitten und am oberen Rande mit einem fast bis zum Kinne reichenden Kragentuch unterlegt, das Knopfverschluß aufweist und über dem das feine Hemd mit rüschenartigem Saum vorstößt. Die ganze Gestalt umgibt in prächtigem, schon leise dekorativ stilisiertem Faltenwurf ein weiter Mantel mit breiter, edelsteinbesetzter Borte, der über der ausgebogenen rechten Hüfte, wo die aus köstlich gefälletem, offenbar mit Sammetbesatz gedachtem Ärmel hervorkommende zierlich artikulierte Hand das ansehnliche, einmal gekerbte Brod, das Attribut der Heiligen, an den Körper drückt, zu einem Bausch emporgerafft ist. Die Steinverzierung der Borte, die gegen die Mantelfläche zu von einem Bogenfries kleiner halbkreisförmiger Eindrücke eingefast wird, sind aufgesetzt und nur noch teilweise vorhanden. Alle Einfassungstreifen hat der spätere Faßmaler, der für seine gründliche Arbeit zunächst den üblichen Kreidegrund aufbrachte, gelb oder vielleicht auch golden wiedergegeben. Wie seine Farbenverteilung für Kleid, Mantel und Kragentuch war, ist mit Sicherheit nicht mehr festzustellen. Das Brod erscheint gelblich, die Hand fleischfarben und so auch das edle, eher hager als voll wirkende Antlitz des vornehm getragenen Hauptes.

Eben dieser Kopf, den eine die Haare dicht umhüllende und nur den untersten Teil der Ohren frei lassende rüschenverbrämte Haube mit auf der linken Seite lang herabhängender Ripse bedeckt, wie sie vom 14. bis in das 16. Jahrhundert gewissermaßen als das Abzeichen der verheirateten Frauen galt — Haube samt Ripse sind nachmals weiß bemalt und mit dunklen Querstreifen verziert, das breite Rüschenband vergoldet worden —, eben diese lebensvollen, aber ernsten, fast schmerzlichen Gesichtszüge, die sogleich an den hingebungsvollen Anteil denken lassen, den die Heilige allen Armen und Elenden, der ganzen leidenden und kranken Menschheit entgegenbrachte, fesseln unwiderstehlich unseren Blick, lassen uns in der Genialität der Wiedergabe aller Einzelheiten, der schön geschwungenen Augenbrauen, der schmalen, aristokratischen Nase, der „hohen Oberlippe, die nach den Ecken hin steil abfällt“ (Knapp), des überaus lebensvollen, weich geformten Kinnes und Halsansatzes noch heute die Nähe des großen Meisters spüren und die reine und starke Empfindung, aus der heraus er „meysterlich, künstlich, zierlich und erlich“, wie es von Adam und Eva in den Würzburger Ratsprotokollen heißt, auch diese Heiligenfigur geschaffen hat, ahnen.

Schon nach unserer Beschreibung wird man in der Tat erkennen, daß an ihrer nächsten Zugehörigkeit zu Riemenschneiders engstem Kreise kaum ein Zweifel sein kann. Haltung, Gesichtstypus, Fallengebung, wie die ganze zarte Empfindsamkeit, die dem Werke eigen ist, und auch noch weitere Äußerlichkeiten, zu denen z. B. die „etwas abgestumpften Finger“ gehören, durch die, wie Adelman (a. a. O. S. 106) sagt, seine Hände an Lebensausdruck entschieden gewinnen, sprechen hier eine deutliche Sprache; und wenn gelegentlich wohl, zumal mit Bezug auf den Creglinger Altar, die Steinverzierung der Gewänder als unriemenschneiderisch bezeichnet worden ist, während andererseits die Saumverzierung durch aneinandergereihte Halbkreise an vielen bedeutenden Werken der ganzen Gruppe begegnet, so ist demgegenüber geltend zu machen, daß durch die kostbare Einfassung offenbar wie bei den breiten, in Slickerei gedachten Borlen am Gewande der Kaiserin Kunigunde auf dem Sarkophagmonument in Bamberg der fürstliche Stand der Heiligen angedeutet werden sollte. Daß solche bei den Holzbildwerken nicht sehr künstlerische Zufaten wohl stets Schülerhänden überlassen worden sind, hat schon Adelman mit Recht betont.

Und wenn wir uns nun noch einmal der von Adelman und Knapp aufgezeigten Kriterien für die Kunst Riemenschneiders in den verschiedenen Epochen seines Schaffens erinnern, so werden wir auch hinsichtlich der Datierung der neuerworbenen Figur mit Wahrscheinlichkeit zu einem gewissen Ergebnis kommen. Es ist nicht mehr die völlig unbefangene, frische Natürlichkeit und der Reiz der Lebensfülle, wie sie aus den vollen Gesichtern der Madonnen und weiblichen Heiligen seiner Frühzeit zu uns sprechen, die uns in diesem schmalen Anliß von fast weltschmerzlichem Ausdruck entgegen-treten. Der Gedanke hat bereits Macht gewonnen über die Materie, eine tief gehende Verinnerlichung ist eingetreten, die Heilige — wir wissen zwar nicht, was sie mit der Linken tat, vielleicht trug sie eine Kanne mit Wein, für einen Bettle oder Krüppel ist jedenfalls an ihrer Seite kein Platz — darf geradezu als eine Verkörperung des Mitgeföhls mit allem Erdenleide und der tätigen Hilfsbereitschaft betrachtet werden. Dabei weist die Fallengebung, wie bereits angedeutet, mit der doppelten, fast parallel gebildeten Schoßfalte des Mantels auf eine stärkere Betonung des Rhythmischen und des Dekorativen, wie dies sich nach Knapp seit etwa 1505/06 mehr und mehr geltend macht, während andererseits die subtile Durchbildung und Oberflächenbehandlung der Hand, des Ärmels, des Kragentuchs, der Haube auf die vorausgehende Epoche zurückweist, an deren Schluß, also um 1504 oder 1505, vermullich unsere Figur entstanden sein wird.

Aus Riemenschneiders Kreis sind verschiedene Statuen der heiligen Elisabeth auf uns gekommen, vor allem die liebliche, in manchen Äußerlichkeiten zumal der Gewandung (Haube!) der unsrigen nahe verwandte, aber noch nicht von dem Elend der Welt zutiefst ergriffene, noch fast unbeteiligt dreinschauende Heilige vom Hochaltar der Stadtpfarrkirche zu Münnersstadt, sodann die wesentlich steifer, leerer, schematischer wirkende Elisabethfigur im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und die stark überarbeitete, weil leider nur als Ruine auf uns gekommene lebensgroße Holzstatue, die das Germanische Museum schon bisher sein eigen nannte. Unter ihnen, zu denen noch die verwandten Figuren der heiligen Barbara im Bayerischen Nationalmuseum, der heiligen Dorothea und Margaretha am Triumphbogen der Marienkirche zu Würzburg und andere ähnliche Arbeiten heranzuziehen wären, wird man wohl nächst oder sogar neben der besser erhaltenen Münnersstadter Elisabeth der neuen Nürnberger Erwerbung die Krone reichen dürfen.

Anmerkungen.

- ¹⁾ Adelmann in der Walhalla, Kulturbilder aus der Deutschen Vergangenheit und Gegenwart, VI. (1910) S. 110.
- ²⁾ Johannes Bergdolt, Die freie Reichsstadt Windsheim im Zeitalter der Reformation (Quellen und Forschungen zur bayerischen Kirchengeschichte, V. Bd.), Leipzig und Erlangen 1921, S. 7 f. Anm. 2.
- ³⁾ Friß Knapp, im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, X. (1916–1918), S. 127 ff.
- ⁴⁾ Zuverlässig bezeugt ist Riemenschneiders Urheberschaft für den Magdalenenaltar für die Pfarrkirche zu Münnerstadt (Vertrag von 1490), Adam und Eva in Sandstein vom Südportal der Marienkapelle zu Würzburg (angedingt 1491, vollendet 1493), das Rotmarmorgrabmal des Fürstbischofs Rudolf von Scheerenberg (+ 1495) im Dom zu Würzburg, das Sarkophagmonument Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde, aus Solnhöfer Kalkstein, im Dom zu Bamberg (Vertrag von 1499), den heiligen Blutaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber (angedingt 1500, vollendet 1505), die Sandsteinstatuen Christi, Johannes des Täufers und der zwölf Apostel für die Pfeiler der Marienkapelle zu Würzburg (1501–1506), die drei Kniebüsten der heiligen Kilian, Kolonat und Totnan, die ursprünglich für ein Tabernakel im Würzburger Dom bestimmt waren (nach 1510), das Rotmarmorgrabmal des Fürstbischofs Lorenz von Bibra (reg. 1495–1519) im Würzburger Dom und die Madonna im Rosenkranz für die Kirche zu Volkach (verakkordiert 1521, vollendet 1524).
- ⁵⁾ Die Höhe der Figur beträgt 1,08 m, ihre größte Breite 35 cm. Wie üblich aus dem der Länge nach halbierten Stamme herausgearbeitet, ist sie ausgehöhlt und von hinten her an zwei Stellen geflickt. Außer der linken Hand sind auch die äußersten Teile der Fußplatte in Verlust geraten.

Eine Gruppe von Barockskulpturen aus Augsburg und ihr Meister.

Von Walter Fries.

Die folgenden Zeilen haben die Aufgabe, eine Reihe von neu erworbenen Barockskulpturen der Zeit um 1700, aus der Kirche von S. Georg in Augsburg stammend, an die Öffentlichkeit zu bringen. —

Die Bildhauerei des Hochbarock auf schwäbisch-bayerischem Gebiet war bisher ein von der Forschung kaum betretenes Gebiet; erst die letzte Zeit hat Arbeiten gebracht, die — wenigstens was München und Oberbayern anlangt — Lichtungen und Pfade in dieses Dickicht gehauen haben¹⁾.

Für Augsburg fehlt vorderhand noch jede Vorarbeit. Seine künstlerischen Leistungen in dem auf den Westfälischen Frieden folgenden Jahrhundert liegen noch kaum in den allgemeinsten Linien fest. Nach den Ergebnissen des Augsburger Handwerks in dieser Zeit, besonders nach denen der Goldschmiedewerkstätten, deren Ruf weit über die Grenzen der Nation hinausgedrungen ist, möchte man vermuten, daß die Stadt auch einen brauchbaren Stamm an Bildhauern sich herangezogen oder daß sich wenigstens in einigen bedeutenden Werkstätten die Tradition der Vorkriegsjahre erhalten hätte. Dies trifft jedoch nicht zu; es muß im Gegenteil festgestellt werden, daß Augsburg seit dem Dreißigjährigen Krieg keinen Bildhauer von Bedeutung hervorgebracht hat. Das kommt daher, daß dort die Vorbedingung für eine Bildung von Bildhauerwerkstätten, eine fürstliche Residenz und die damit verbundene unversiegbare Quelle von Aufträgen, besonders im Gefolge von umfangreichen Neubauten nicht gegeben war²⁾. Auf eine solche waren aber die Goldschmiede, die Elfenbeinschnitzer und verwandte Berufe nicht angewiesen, da sie für den Export arbeiteten.